

INTER ASIA PAPERS

ISSN 2013-1747

nº 1 / 2008

LAS REFERENCIAS ASIÁTICAS EN LA PRODUCCIÓN DE BJÖRK

Jordi Mas López

Universitat Autònoma de Barcelona

**Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia
Universitat Autònoma de Barcelona**

INTER ASIA PAPERS

© **Inter Asia Papers** es una publicación conjunta del Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales y el Grupo de Investigación Inter Asia de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Contacto editorial

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Grupo de Investigación Inter Asia

Edifici E1
Universitat Autònoma de Barcelona
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona
España

Tel: + 34 - 93 581 2111
Fax: + 34 - 93 581 3266

E-mail: gr.interasia@uab.cat
Página web: <http://www.uab.cat/grup-recerca/interasia>
© Grupo de Investigación Inter Asia

Edita

Instituto de Estudios Internacionales e Interculturales
Bellaterra (Cerdanyola del Vallès) Barcelona 2008
Universitat Autònoma de Barcelona

ISSN 2013-1739 (versión impresa)
Depósito Legal: B-50443-2008 (versión impresa)

ISSN 2013-1747 (versión en línea)
Depósito Legal: B-50442-2008 (versión en línea)

Las referencias asiáticas en la producción de Björk

Jordi Mas López

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen

Se analizan las referencias asiáticas presentes en la producción de Björk para considerar cuáles son los valores que se asocian con Asia Oriental y explicar su sentido poniéndolas en relación con la imagen del cuerpo como identidad que se construye en sus discos. La conclusión es que, mientras que la visión que se da de Asia Oriental es muy semejante a la que generalmente se ha construido en Occidente, el uso que de ellas hace Björk es coherente con su producción, y parte de la conciencia de que uno mismo no puede definirse si no es a partir de la presencia del otro.

Palabras clave

Asia Oriental, género, cultura popular

Abstract

References to Asia in Björk's work are analyzed in order to consider which are the values associated in them to East Asia and to explain their meaning. To do the latter, those references are put in relation to the body as an image of the identity built in Björk's albums. The author concludes that Björk offers a vision of East Asia very similar to the one most current in the West. Nevertheless, the use that the artist makes of it is very coherent with her whole work, and she is quite aware that the Self cannot be defined without taking the Other into account.

Key words

East Asia, gender, popular culture.

LAS REFERENCIAS ASIÁTICAS EN LA PRODUCCIÓN DE BJÖRK¹

Jordi Mas López

Universitat Autònoma de Barcelona

Introducción

El objetivo de este breve estudio es analizar las referencias a Asia que encontramos en la obra de la cantante Björk. Utilizamos la palabra *referencia* de una manera muy laxa, puesto que en las instancias que hemos identificado la cultura oriental no se convierte propiamente en tema del discurso, sino en un medio, una metáfora, para hablar de la propia identidad. Quizás podríamos haber usado la palabra *evocación*, que, no obstante, suena demasiado modernista, y resulta poco claro.

Occidente cuenta con una larga tradición de creación de representaciones de Asia, con las cuales se ha intentado crear la imagen de Otro contra el cual definirse: Oriente ha sido, necesariamente, lo que no es Occidente. En consecuencia, hablar de Oriente es también, consciente o inconscientemente, hablar de Occidente (Said: 2-9 y 14-15).

Del mismo modo en que la cultura occidental ha dado muestras muy numerosas de ser etnocéntrica, también las ha dado de ser androcéntrica, y la mujer se ha convertido, así, en otro Otro (Beauvoir, 2000-2001 y Irigaray, 1985). La obra de Björk, y el discurso que en ella se construye, no se podría explicar sin tener en cuenta que la cantante es y se siente mujer —este es un tema fundamental en los discos *Vespertine* y *Medúlla* (Björk,

¹ Este trabajo es resultado del proyecto de investigación MEC I + D (HUM2005-08151) “Interculturalidad de Asia Oriental en la era de la globalización”.

2001a y 2004)—. Así, no resulta extraño que la autora, en parte gracias a la forma almendrada de sus ojos, haya utilizado imágenes o sonidos de inspiración asiática para hablar de una identidad que debe construirse desde la alteridad o la subalternidad. Ciertamente, la asociación entre feminidad y exotismo no es ninguna novedad en las representaciones de Asia fabricadas en Occidente, pero quizás sí lo es el gesto de Björk, que a veces se muestra a través de un filtro oriental precisamente para revelar algo propio e íntimo. Quizás esta innovación es debida al hecho de que quien crea la representación femenina no es, como ha sido habitual, un hombre que quiere hablar de lo que él no es, sino una mujer que quiere explicar —y explicarse— quién es.

Así, pues, nuestro objetivo es identificar las referencias orientales en la producción de Björk para analizarlas y explicar cuáles son los valores que vehiculan —qué imagen transmiten sobre Asia Oriental— y cómo encajan en el conjunto de su obra —es decir, como deben interpretarse y qué dicen sobre la identidad del personaje que se dibuja en la obra.

Un par de precisiones sobre el ámbito del estudio. En primer lugar, cuando nos referimos a Björk, no lo hacemos a una persona de carne y hueso, sino a un personaje que se ha ido conformando y modificando a medida que crecía su obra (Björk, 2003). No nos interesa la Björk que crea sus canciones, sino la que, en todo caso, se deriva de ellas (Barthes, 1984).

Por otro lado, es evidente que la autora no trabaja sola: colabora con una serie de músicos, productores, fotógrafos, directores de videoclips... que aportan sus conocimientos en la creación de los productos que rodean las canciones. Por lo tanto, su producción, incluso la estrictamente musical, es fruto de un trabajo colectivo. No obstante, un examen general evidencia una coherencia de motivos y recursos expresivos,

tanto en un mismo disco como en discos sucesivos, que sugieren que la cantante colabora muy estrechamente con estos profesionales para conseguir que los videoclips y las carátulas de sus discos reflejen fielmente el contenido de las canciones. (Björk, 2003).

En consecuencia, en el corpus de nuestra investigación incluimos los discos de estudio de la trayectoria en solitario de Björk —*Debut* (1993), *Post* (1995a), *Homogenic* (1997), *Vespertine* (2001), *Medúlla* (2004) y *Volta* (2007)—, así como las carátulas de los discos y los videoclips de los *singles* que se extrajeron de ellos. Excluimos, en cambio, aquellas obras o productos en que Björk trabaja al servicio de otro creador —por ejemplo, al escribir las bandas sonoras *Selmasongs* (2001) y *Drawing Restraint 9* (2005)— o, como en el caso de las remezclas, cuando es otro profesional quien se hace responsable del producto final. Tampoco atribuimos valor de referencia a las colaboraciones de Björk con artistas de Asia Oriental, como Eiko Ishioka en el videoclip de *Cocoon* (Björk, 2002) o el cantante Dokaka en algunas canciones de *Medúlla* (2004). Hay, también, alguna instancia dudosa, como, por ejemplo, el uso de una *tabla* en la canción *Come To Me*, de *Debut* (1993), pero sólo hemos considerado aquellas en que la presencia de un elemento asiático tiene, realmente, un valor referencial, ya sea literal o metafóricamente.

Las referencias asiáticas

En total, tal como detallamos a continuación, son seis las referencias asiáticas que encontramos en la obra de Björk.

Referencia 1: la orquesta india de la canción *Venus As A Boy*, del álbum *Debut* (1993). El primer disco en solitario de Björk, *Debut*, fue pionero en la combinación de sonidos electrónicos con la canción de formato pop. Surgió en un momento en el que la música electrónica había salido de los circuitos alternativos y

desafiaba la hegemonía de la canción pop, y a pesar de que después esta combinación ha tenido mucho rendimiento en la música moderna, entonces aún era una propuesta insólita, que llamó mucho la atención del público (Björk, 2003).

Desde el punto de vista sonoro, *Debut* se caracteriza por la combinación de sonidos electrónicos muy sofisticados con otros acústicos producidos desde una sensibilidad más cercana a la música clásica o el jazz que a la pop rock (Björk, 2003). El conjunto del disco es bastante coherente, pero cada canción se decanta más hacia un ámbito sonoro u otro, y en términos diferentes. Lo que distingue *Venus As A Boy* del resto de piezas es precisamente la inclusión de un conjunto instrumental indio, que con la sinuosidad de la línea melódica que dibuja contrasta vivamente con la precisión de los sonidos electrónicos. Hay que tener en cuenta, también, que en el año 1993 los sonidos étnicos, tan presentes en la música *new age*, aún no habían hecho entrada en el pop rock, y la sonoridad de *Venus As A Boy* llamaba mucho la atención. De hecho, hasta el año 1998 Talvin Singh, que toca la *tabla* y dirige la sección de cuerdas de la canción, no conseguiría fama mundial con el disco *Ok* (Singh, 1998).

Referencia 2: la apariencia y el decorado chinos del videoclip de *Possibly Maybe* (Björk, 2002), de *Post* (1995a). El videoclip de la canción *Possibly Maybe* está concebido de una manera muy teatral: prácticamente todas las escenas se graban en un mismo espacio, que se va transformando gracias a los cambios en la decoración y en el vestido, peinado y maquillaje de la cantante. En una de estas transformaciones, Björk aparece vestida con un vestido corto de inspiración vagamente china y peinada con dos moños a cada lado de la cabeza que también evocan este país. El decorado está iluminado por una luz rosada, y en él se disponen diversos objetos en que predomina el mismo color: una sombrilla, un cojín para sentarse en el

suelo, un florero... En los objetos, la inspiración japonesa quizás pesa tanto como la china, pero en todo caso es indudable que se evoca Asia Oriental.



Imagen 1. Apariencia y decoración orientales del videoclip de *Possibly Maybe*.

Referencia 3: la muñeca japonesa del videoclip de *Possibly Maybe* (Björk, 2002), de *Post* (1995a). A lo largo del mismo videoclip, la protagonista aparece acompañada de una muñeca también vagamente japonesa: se estira con ella en la cama, la sostiene en brazos o la sienta en una silla mientras ella está en la cama o fuera de escena. La muñeca es la única “presencia” que le hace compañía a lo largo de una canción que explica una relación amorosa en la que, finalmente, se evidencia que por parte del amante sólo hay un interés sexual, y no amoroso. Ante la ausencia o el desinterés del amante, lo único que puede hacer la protagonista es reflexionar sobre la naturaleza de la relación e, inevitablemente, sobre ella misma. La muñeca japonesa, en su calidad de testimonio mudo, es el objeto sobre el cual la protagonista proyecta las reflexiones sobre su propia identidad.



Imagen 2. La muñeca japonesa del videoclip de *Possibly Maybe*.

Referencia 4: la apariencia “asiática” de la carátula de *Homogenic* (1997). Como todas las carátulas de los discos de Björk, la de *Homogenic* presenta una fotografía frontal de la cantante. En este caso, sin embargo, su aspecto es insólito: es evidente que el vestido es una versión modificada de un kimono, con el *obi* correspondiente; el peinado recoge los cabellos en dos moños imposibles, situados a uno y otro lado de la cabeza, que recuerdan el peinado chino de *Possibly Maybe*, pero sin su seductora informalidad; el cuello está constreñido por las argollas características de las mujeres jirafa de Tailandia; las uñas son larguísimas, como las de una princesa china... El color de la piel de la cantante es de un gris azulado, y tiene el mismo tono metálico que el resto de la fotografía digitalizada de Nick Knight. Sólo el rojo del forro del vestido y de los labios, pintados también a la manera de una geisha, rompe con la frialdad del conjunto, e insinúan una pasión interior que intenta romper la cotilla del vestido y la formalidad de la actitud. Es imposible identificar la apariencia de Björk con ninguna zona asiática concreta, pero es evidente que en la imagen se han concentrado intencionadamente elementos característicos de la cultura del vestido y la apariencia femenina de Asia.



Imagen 3. Apariencia “asiática” de la carátula de *Homogenic*.

Referencia 5: coda final con acompañamiento de “koto” en la canción *It’s Not Up To You*, del disco *Vespertine* (2001). *Vespertine* se caracteriza por la delicadeza de la paleta sonora: la orquesta y el coro femenino se combinan con sonidos de baja frecuencia que nunca resultan agresivos y *samplers* de pequeños ruidos que se disponen oportunamente para crear texturas que deben escucharse de muy cerca. Asimismo, Björk opta por un estilo vocal nada explosivo, que se proyecta más hacia el interior del cuerpo que hacia el exterior para explicar en términos muy íntimos una relación amorosa.

It’s Not Up To You es la tercera pieza del disco, y corresponde al momento en que la protagonista ya es consciente de estar enamorada, pero continua temiendo que la relación no esté a la altura de sus expectativas, de decepcionar al chico o de que el chico la decepcione a ella. A lo largo de la canción, se pregunta si hará bien en entregarse al amante, y si, finalmente, este acto de generosidad le proporcionará el mismo placer que ella estará dando. Al acabarse la composición, en la coda final, el arpa de Zeena Parkins empieza a sonar como un *koto* japonés para

introducir la última reflexión de la protagonista: “There is too much clinging to peak / There is too much pressure”. La voz de Björk pierde la naturalidad de las estrofas anteriores y suena ahogada, oprimida por una respiración que antes era sensual, y que ahora se hace difícil, angustiada. Si *Vespertine* es un disco cantado fundamentalmente desde el cuerpo (Mas López, en prensa a), es evidente que esta coda se canta contra el cuerpo, desde la mente.

Referencia 6: acompañamiento de *pipa* en la canción *I See Who You Are*, del álbum *Volta* (2007). Björk ha manifestado que *I See Who You Are* es una canción de cuna para su hija (Rosenstad Svitt: 60); desde este punto de vista, no se puede considerar que la utilización de una *pipa* china tenga ningún valor referencial. Ahora bien, *Volta* está lleno de sonidos que evocan diversas regiones del mundo, ya sea mediante ritmos tribales creados en estudio —en *Earth Intruders* e *Innocence*, por ejemplo— o de instrumentos propios de un país —la *pipa* de *I See Who You Are* o la *kora* de *Hope*—. La misma autora declaró, en el momento de lanzar el disco, que escribió el primer sencillo, *Earth Intruders*, a raíz de una visita a Indonesia después del gran *tsunami* de 2004 (Valiño, 2007): la imagen de partida de la canción es la de la humanidad como un gran *tsunami* que está ocupando la Tierra. Las fotografías que acompañan el disco también presentan a la cantante como chamana, y el decorado y los vestidos que los músicos llevan en los conciertos de la gira insisten en combinar la tecnología de última generación con las referencias tribales.

El mismo disco insinúa el valor referencial que tienen todos estos elementos en la sección que hace de puente entre la primera canción, *Earth Intruders*, y la segunda, *Wanderlust*. En esta sección se oyen sirenas de diversos barcos que, sonando alternativamente, llegan a articular una melodía que suena más fortuita que intencionada; de fondo, las hélices de los mismos

barcos. Este pasaje constituye un momento de reposo después de la intensidad rítmica de *Earth Intruders*, y prepara el *crescendo* de *Wanderlust*, en la que las sirenas de los barcos son sustituidas por una sección de viento, y las hélices, por los ritmos electrónicos. Esta es, precisamente, la combinación que preside todo el disco: los vientos, que cabe relacionar con la “respiración” del planeta, y los ritmos vivos y repetitivos, que evocan la acción del hombre en su esfuerzo por dominarlo. Por lo tanto, lo que la *pipa* evoca no es tanto un país concreto como la relación del hombre con el territorio que habita.

Valores de las referencias y encaje en la producción de Björk

En esta sección analizamos el sentido que estas referencias tienen en el conjunto de la obra de Björk y cuáles son los valores que se asocian con Asia a través de este proceso de significación. Para ello, relacionaremos las referencias con el modo en que la artista presenta su propio cuerpo en los diversos discos.

Björk, como buena parte de los cantantes actuales, trabaja en el marco del disco conceptual, inaugurado en los años sesenta con obras como *Freak Out*, de Frank Zappa, y *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de los Beatles. Sus discos no se limitan a reunir una serie heterogénea de canciones, sino al contrario: las composiciones se crean entorno a un núcleo temático y conceptual que impone una gran coherencia al conjunto.

Björk, que se dio a conocer en un momento en que el formato del videoclip ya estaba totalmente consolidado, ha dado siempre mucha importancia a la vertiente visual de su producción. Tal como ella misma ha manifestado (Björk, 2003), sus discos se crean a partir de un personaje femenino que va evolucionando de un disco a otro, y, sistemáticamente,

la artista ha utilizado su cuerpo como vehículo para representar al personaje, o identidad femenina, a partir del cual crea los discos. No contamos con una fuente bibliográfica que analice cuál es la naturaleza y evolución de esta representación —nada insólita, por otra parte, en el arte contemporáneo (Torras, 2006)—, y no es este el lugar para exponerla, pero a medida que analizamos cada una de las referencias que hemos identificado describiremos sucintamente las características pertinentes de estos cuerpos-identidad, los indispensables para llevar a cabo nuestro análisis.

La sensualidad

Las dos primeras referencias vehiculan un valor típicamente orientalista, muy habitual en la representación de la mujer asiática del arte occidental de finales del siglo XIX y principios del XX: el de la asociación entre exotismo y sensualidad. Mientras que la mujer occidental debía acomodar su conducta a un código moral muy estricto que la quería presentar como un “ángel doméstico”, es decir, una madre y esposa sin atributos sexuales (Woolf; Bornay: 53-54), la oriental se podía presentar con toda su carga sensual (Lewis: 111-112). Además, la razón era vista también como una prerrogativa occidental, y, en consecuencia, se consideraba, implícitamente, que en el comportamiento de otros pueblos el instinto tenía un peso mucho más importante (Said: 206-208). Así, el cuerpo de la mujer oriental devenía doblemente sensual, por el hecho de ser femenino y exótico a la vez.

Referencia 1: la orquesta india de la canción *Venus As A Boy*, del álbum *Debut* (1993). El cuerpo, y por tanto la identidad, que define el personaje femenino de *Debut* se caracteriza por la ingenuidad y el exceso. Es un cuerpo que intenta inútilmente contener una pasión que lo desborda una y otra vez. La imagen más elocuente de esta excesividad es la que ofrece el videoclip de *Big Time Sensuality* (Björk, 2002), en que Björk canta y

baila encima de un tráiler que avanza, lenta y dificultosamente, por las calles de Manhattan, demasiado estrechas para sus maniobras.



Imagen 4. El tráiler del videoclip de *Big Time Sensuality*.

Esta metáfora visual se traslada a otras canciones y videoclips en forma de comportamientos paradójicos, irracionales, que se explican por el hecho de que las convenciones sociales no son un vehículo satisfactorio para esta identidad excesiva. Así, por ejemplo, *Human Behaviour* habla de lo absurdo del comportamiento humano:

there's definitely no logic
to human behaviour
but yet so irresistible

there's no map
to human behaviour

El videoclip, a su vez, refleja este absurdo por medio de imágenes que remiten al mundo de los cuentos infantiles, de los cómics, de la vida cotidiana y del mundo animal. En dos escenas que quedan enlazadas visualmente, observamos, primero, un erizo que al atravesar una carretera ve que un coche está a punto de atropellarlo y se encoge para protegerse, lo cual comporta una muerte segura; después, vemos a Björk repetir exactamente la misma acción. El gesto es tan absurdo como el comportamiento humano en general.



Imagen 5. La Björk-puercoespín del videoclip de *Human Behaviour*.

En *Violently Happy* es el exceso de pasión amorosa lo que podría acabar con la muchacha:

since I met you
this small town hasn't got room
for my big feelings (...)

violently happy
i'm driving my car
too fast
with ecstatic music on

violently happy
i'm getting too drunk

violently happy
i'm daring people
to jump off roofs with me

El videoclip refleja este exceso pasional por medio de cuatro personajes —uno de ellos representado por Björk— que, encerrados en la sala de un manicomio, se cortan los cabellos y destrozan muñecos que, implícitamente, los representan a ellos mismos.

Venus As A Boy, que contiene la referencia oriental que nos interesa, refleja un exceso semejante, aunque expresado en términos mucho más dulces. Se centra en un personaje masculino que es presentado, también, como paradójico. Su genuino interés por la belleza femenina, que trasciende el puramente sexual, lo acerca a una sensualidad considerada característicamente femenina:

his wicked sense of humour
suggests exciting sex
his fingers focus on her
touches, he's venus as a boy

he believes in beauty
he's venus as a boy

Al lo largo de *Debut*, toda esta excesividad temática se expresa, musicalmente, en la utilización de sonidos electrónicos dentro del formato de la canción pop, opción muy innovadora en el año 1993. La música *dance*, y electrónica en general, trabajaba con formatos a menudo más largos y no vertebrados por la fórmula estrofa-estribillo, sino a través de estructuras repetitivas que se iban transformando gradualmente. En el disco de Björk, sin embargo, la riqueza de sonidos electrónicos queda sometida a la estructura fija de la canción pop y convive con los instrumentos convencionales, creando una tensión que parece que vaya a estallar en cualquier momento.

No obstante, en *Venus As A Boy*, estos términos se invierten. Si en *Debut* el sonido electrónico es el elemento innovador que articula el conjunto, aquí pasa a conformar la trama sobre la cual la orquesta india dibuja unos movimientos más perezosos, más lentos, más sensuales: al desbordarse a sí mismo, el sonido electrónico pasa a convertirse, paradójicamente, en el de un conjunto instrumental oriental. La correlación entre la sensualidad “femenina” del muchacho y la de la música india es implícita, pero muy evidente al considerar esta coincidencia en el contexto del disco.

Referencia 2: la apariencia y el decorado chinos del videoclip de *Possibly Maybe* (Björk, 2002), de *Post* (1995a). Aunque *Possibly Maybe* forma parte del segundo disco de Björk, *Post*, la segunda de las referencias que hemos identificado se explica en relación con la imagen del cuerpo y la identidad del disco anterior.

La canción presenta la relación entre la protagonista y un chico al que se dirige en segunda persona. La cuestión de fondo, a la que hacen referencia el título y el estribillo —“possibly maybe probably love”—, es si el chico, como el de *Venus As A Boy*, está realmente enamorado de ella o si su interés es sólo sexual. Al final, la chica se da cuenta de que por parte de él sólo hay un interés puramente sexual, con la desilusión que ello comporta.

El videoclip se construye entorno a las diferentes apariencias que Björk va adoptando para reflejar el estado emocional de la muchacha. Hay dos que se mantienen constantes a lo largo de toda la canción —y que, junto con la muñeca japonesa, comentaremos en relación con la tercera referencia—, pero las otras son sucesivas. Así, Björk se presenta, progresivamente, como una chica inocente enamorada aún platónicamente; bañándose para acudir a la cita; comiendo una sandía y pensando cómo será el encuentro con el chico; gozando del placer que proporciona el encuentro con el chico —el aspecto y el decorado oriental corresponden a este momento—; como una cantante de música negra despechada, y como una náufraga en una isla desierta.



Imagen 6. Björk como cantante de música negra en el videoclip *Possibly Maybe*.

La orientalización del aspecto de la cantante se produce cuando canta los siguientes versos:

mon petit vulcan
you're eruptions and disasters
I keep calm
admiring your lava
I keep calm

La estrofa tiene un contenido inequívocamente sexual, enfatizado, en el videoclip, por la imagen visual que la precede: Björk comiendo una sandía y confundiendo la pulpa de la fruta con su propio cuerpo. Sin embargo, el estilo vocal, junto con el verso “I keep calm”, sugieren que la protagonista todavía está a la expectativa, intentado descubrir si por parte del chico hay o no amor. Es en la estrofa siguiente, cantada con mucha más intensidad, cuando se da cuenta que su interés es sólo sexual —“but after a while I wonder / where's that love you promised me?”—. Nos encontramos, pues, ante una referencia oriental muy semejante a la primera: el valor que transmite es el de una sensualidad que combina armoniosamente amor y sexualidad, y que se considera característica de la mujer.

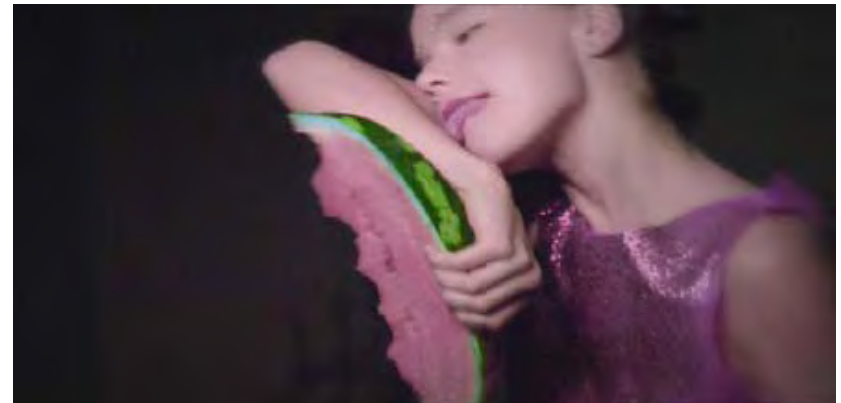


Imagen 7. La sandía del videoclip de *Possibly Maybe*.

La alteridad, o alienación

Las tres referencias orientales siguientes presentan una visión muy diferente de Asia. La sensualidad de las anteriores desaparece para dar paso, prácticamente, a todo lo contrario: una dureza intelectualizadora que enajena progresivamente el sujeto femenino de su propio cuerpo, y de su identidad esencial. Si las dos primeras se podían relacionar con la instintividad y la pasividad del cuerpo femenino —como metáfora de un

territorio colonizable—, estas se explican a través de una alteridad combatiente, de un Otro incomprensible con quien, no obstante, estamos obligados a convivir. Históricamente, podríamos encontrar correlatos de estas referencias en el temor que inspiraba el llamado *peligro amarillo* cuando Japón demostró que se había convertido en una potencia militar capaz de derrotar el imperio ruso, o durante el período de descolonización de los países asiáticos. En el caso de la obra de Björk, la paradoja surge del hecho de que estas imágenes del Otro hostil o temible se usan para hablar, precisamente, de uno mismo.

Referencia 3: la muñeca japonesa del videoclip de *Possibly Maybe* (Björk, 2002), de *Post* (1995a). Si en *Debut* la personalidad del sujeto era presentada como ingenua y excesiva, en *Post* las experiencias vividas han dado lugar a un grado de autoconciencia, y de autocrítica, mayor. La protagonista de *Debut* se lanzaba a la acción sin pensárselo, y sólo después se daba cuenta de la posible inadecuación de su comportamiento. Las canciones de *Post*, en cambio, tienden a centrarse, más bien, en las reflexiones que preceden o siguen a la acción, para preparar o corregir su curso.

Esta autoconciencia se expresa, visualmente, a través de la imagen de un cuerpo doble, geminado, que se contempla a sí mismo. Esta duplicación ya está presente, de hecho, en la letra de *Isobel*, en la que la alternancia del uso de la primera y la tercera persona del singular coloca a Björk en los papeles de narradora y protagonista de la historia explicada, y se traslada al videoclip, en el que la cantante interpreta, efectivamente, dos papeles diferentes. La imagen de uno de los *maxisingles* editados incide en la misma idea: el rostro de Björk, duplicado, dándose un beso a sí misma (Björk, 1995b). Esta imagen será recuperada más tarde, en el videoclip de *All Is Full Of Love*, de *Homogenic*, en que dos robots idénticos con el rostro de Björk acaban manteniendo una relación sexual (Björk, 2002).

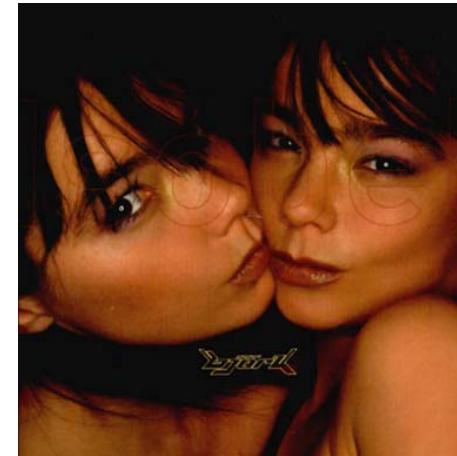


Imagen 8. La Björk doble de la carátula de *Isobel*.

El videoclip de *Hyperballad* (Björk, 2002) llega a triplicar la imagen de la cantante: dormida, convertida en la montaña de que habla la canción; translúcida, como conciencia que reflexiona sobre la relación amorosa que mantiene; y como personaje de videojuego que acaba hecho trizas en el suelo a causa de una decisión errónea.

Esta duplicidad también está presente en el videoclip de *Army Of Me* (Björk, 2002), aunque presentada de una manera un poco más compleja. El personaje principal conduce un coche que se avería. Al abrir el capó, en lugar de motor descubre una boca enferma, que ha dejado de funcionar. Entonces la chica nota que le duele una muela y va al dentista, que descubre que tiene un diamante en la boca; ella se escapa para evitar que el dentista, un gorila, se lo quite. A medida que corre, el diamante se va haciendo más y más grande, hasta que finalmente llega al coche y lo lanza dentro de la boca, que vuelve a funcionar. La relación, pues, es clara: el coche como cuerpo, el conductor como conciencia responsable del cuerpo vehicular.



Imagen 9. El coche de Björk en el videoclip de *Arme Of Me*.

La misma geminación está presente en el videoclip de *Possibly Maybe*. En contraposición con las diversas imágenes sucesivas, que reflejan los estados emocionales por los cuales pasa la protagonista y a que hemos hecho alusión en relación con la segunda de las referencias asiáticas, hay tres que van apareciendo a lo largo de la canción sin modificarse: la de Björk vestida en una combinación de amarillo fosforescente y azul oscuro; la de una Björk impasible que, con aspecto de diosa, vuela por el aire contemplando lo que vive la protagonista, y, por último, la muñeca japonesa que constituye la tercera referencia. Las tres evocan el núcleo identitario de la chica, la parte de ella misma que no cambia, aunque presentándolo desde puntos de vista diferentes.



Imagen 10. La Björk diosa del videoclip de *Possibly Maybe*.

La Björk diosa hace referencia, sin duda, a la figura del sí-mismo —o sí-misma— junguiano (Franz: 193-208). Su expresión es estricta y, quizás, dolida, pero es evidente que esta parte de la personalidad permanecerá intacta cuando se acabe la relación vivida. En cambio, debe relacionarse la Björk vestida de amarillo y azul con la parte consciente de la personalidad, y el contraste cromático, con la duda que preside la experiencia vivida: ¿el chico siente amor o simplemente deseo sexual? ¿La chica, debe verse a sí misma como una pobre víctima de la mentira del chico, o bien como una mujer fuerte que sabrá encajar la desilusión que se acaba produciendo?

La muñeca, por fin, corresponde a la autoimagen que el yo consciente tiene de sí mismo: una chica que se encuentra sola y desea fervorosamente el afecto del amante, cuyas maquinaciones no puede o no quiere entender. Dicho de otra manera: la muñeca muestra la imagen que la protagonista tiene de su diosa interior, de la sí-misma.

La idea que se nos transmite haciendo que la muñeca sea japonesa es que la chica está pasando por un proceso de alineación, que hace que tanto ella como su propia situación le

resulten incomprensibles. La referencia oriental, aquí, no expresa sensualidad, sino, bien al contrario, un deseo de amor y de afecto que, al no ser satisfecho, conduce hacia la autocompasión y un bajo concepto de uno mismo.

Referencia 4: la apariencia “asiática” de la carátula de *Homogenic* (1997). La cuarta de las referencias asiáticas identificadas es muy parecida a la anterior, pero con una evolución muy reveladora. En el videoclip de *Possibly Maybe*, la muñeca japonesa presentaba una visión secundaria, subjetiva, del personaje principal; en la carátula de *Homogenic*, en cambio, esta figura subsidiaria ha ocupado el lugar principal, y la protagonista del disco se presenta a través de ella. Lo que impera en *Homogenic* es, precisamente, el sentimiento de frustración que resulta de proyectar los propios sentimientos sobre unas experiencias que parecen rechazarlos sistemáticamente.

El cuerpo que presenta el tercer disco de Björk es un cuerpo alienado, un cuerpo-armadura que se acaba convirtiendo en un cuerpo-prisión (Björk, 2003). Musicalmente, el choque entre los sentimientos interiores y la experiencia exterior se expresa a través de la tensa convivencia entre un octeto de cuerda y *beats* generados electrónicamente. El cuerpo debería ser el canal por el cual la intensidad sentimental se proyectase hacia el ámbito interpersonal, pero por el hecho de estar alienado —de ser un cuerpo extraño, incomprensible, oriental—, no resulta apto para esta función.



Imagen 11. La Björk-oso polar del videoclip de *Hunter*.

Los videoclips de los diversos *singles* del disco insisten en esta alineación del cuerpo: en *Hunter* (Björk, 2002) la protagonista está a punto de convertirse en el oso polar —es decir, gélido— que intenta cazar; en *Alarm Call* (Björk, 2002), toma por un momento el aspecto de cocodrilo o piraña al ser atacada; en *All Is Full Of Love* (Björk, 2002) es una pareja de robots que sólo pueden moverse y establecer una relación sexual con la ayuda de una maquinaria muy compleja. En cambio, *Pluto*, la penúltima canción del disco, presenta el momento en que la armadura que se ha construido alrededor del cuerpo se rompe, lo cual permitirá encontrar una salida en la última canción, *All Is Full Of Love*:

excuse me

but I just have
to explode

explode this body
off me

La composición se construye sobre *beats* muy potentes, que poco a poco se van haciendo más violentos para significar la fractura que, efectivamente, se produce al final.

El videoclip de *Bachelorette* (Björk, 2002) proporciona otro punto de vista sobre esta alineación respecto al propio cuerpo. Explica la historia de una chica que encuentra un libro que se va escribiendo sólo para narrar la historia de la propia chica. En principio, esto supone un gran golpe de suerte para la protagonista, que edita el libro y lo convierte, posteriormente, en una obra de teatro. El problema, sin embargo, es que la circularidad del principio hace que la historia se convierta en una historia dentro de una historia dentro de una historia... de la cual sólo se podrá huir mediante un retorno a la naturaleza. Aquí, claramente, como en muchas de las canciones del disco, la barrera que se levanta entre el yo y los otros es la de una intelectualización excesiva que acaba separando los interlocutores que en realidad debería poner en contacto, y que podríamos atribuir al *animus* hostil de una psique femenina (Franz: 188-190).



Imagen 12. La historia circular del videoclip de *Bachelorette*.

Referencia 5: coda final con acompañamiento de “koto” en la canción *It's Not Up To You*, del disco *Vespertine* (2001). Después de la fractura del cuerpo-prisión de *Pluto*, *Homogenic* culmina con la nota de esperanza, la rectificación de *All Is Full Of Love* (Björk, 2002):

you'll be given love
you'll be taken care of
you'll be given love
you have to trust it

maybe not from the sources
you've poured yours
into

maybe not
from the directions
you are
staring at

Este es, precisamente, el movimiento que desarrolla *Vespertine*, que presenta, de una manera mucho más trabada que en los discos anteriores, la historia de amor de una mujer que, partiendo de una autoimagen no muy diferente de la de la protagonista de *Homogenic*, acaba ligándose al mundo que le rodea al aceptar los papeles de esposa y madre. Así, *Vespertine* describe lo que podríamos denominar un proceso de encarnación, de reconciliación del sujeto con su propio cuerpo (Mas López, en prensa b).



Imagen 13. El cuerpo amante del videoclip de *Pagan Poetry*.

No obstante, la protagonista debe vencer el miedo a ser herida o a fracasar, y la quinta referencia oriental que hemos identificado remarca, precisamente, esta posibilidad. Cuando Björk canta, sobre el acompañamiento de *koto* —arpa, en realidad— de Zeena Parkins, “There is too much clinging to peak / There is too much pressure”, está constatando, desde un punto de vista emocionalmente distanciado, uno de los posibles errores que puede estar cometiendo la chica: el exceso de intelectualismo. De nuevo, como en la carátula de *Homogenic*, la referencia oriental sirve para evocar el exceso de intelectualismo y la falta de sensualidad, que en lugar de permitirnos comunicarnos con el Otro, nos separan de él.

La globalización

Si las referencias anteriores se construyen a partir de la existencia de un Otro, el oriental metafórico, que se sitúa, en el contexto de la obra de Björk, en el lugar que debería ocupar el yo alienado, la última emprende la deconstrucción de esta idea. De hecho, el Otro queda definido como tal cuando proyectamos nuestra propia sombra sobre el resto de las personas o los pueblos, generando una polaridad yo-ellos o nosotros-ellos que

es ficticia (Franz: 174-175). Disolver esta polaridad consiste, precisamente, en desmontar nuestros prejuicios y sustituir la imagen que nos habíamos formado del Otro por una relación efectiva —la hospitalidad derridiana— con un sujeto que reconocemos como autónomo, diferente e, incluso, irreductiblemente incomprensible (Derrida, 1998).

Al fin y al cabo, este es uno de los efectos que, de manera gradual, nos trae la globalización: los pueblos y los lugares que en siglos pasados sólo podían ser imaginados o recreados a partir de las descripciones de exploradores o viajeros, ahora pueden ser observados, con una mirada más o menos exotista, bien directamente, bien a través de la televisión o Internet (David Morley y Kevin Robins: 128-142). Quizás los procesos a través de los cuales nos explicamos la naturaleza del Otro no han variado fundamentalmente, pero es indudable que cada vez se nos hace más difícil dictar las réplicas al interlocutor, o que, como mínimo, las sociedades actuales han tenido que desarrollar mecanismos nuevos para poder continuar haciendo lo mismo (Bauman, 2007).

Aunque en *Volta*, más que centrales, son temas de fondo, los fenómenos de la crisis ecológica y el terrorismo islámico refuerzan la actualidad del proceso de globalización y la necesidad de un diálogo efectivo entre los diversos pueblos del planeta. Un ejemplo elocuente del punto de vista que sostiene Björk es el que presenta la canción *Hope*, que expresa una dolida comprensión tanto por la mujer embarazada que lleva a cabo un atentado suicida como por sus posibles víctimas:

what's the lesser of 2 evils?
if a suicide bomber made to look
pregnant
manages to kill her target or not?
wha'ts the lesser of 2 evils? (...)

what's the lesser of 2 evils?
if her bump was fake or if it was real?

Referencia 6: acompañamiento de *pipa* en la canción *I See Who You Are*, del álbum *Volta* (2007). Al comentar las referencias anteriores, hemos establecido una conexión entre orientalidad y feminidad basada en la noción de alteridad. Sin embargo, en la última referencia esta conexión deja de funcionar, o, como mínimo, de tener el mismo grado de vigencia.

En los discos anteriores, el personaje central que se construía mediante las diversas canciones era femenino, pero este no es el caso de *Volta*. En primer lugar, porque la identidad que se considera ya no es individual, sino colectiva, y, a pesar de que continúa predominando el uso de los pronombres *I* y *you* —tan característicos, por otra parte, de la canción pop—, el que resulta más significativo es el *we* de la primera composición, *Earth Intruders*:

we are the earth intruders
we are the earth intruders
muddy with twigs and branches (...)

we are the earth intruders
stampede of resistance
we are the canoneers
necessary voodoo

and the beast
with many heads and the arms rolling

Este *we* es necesariamente plural, porque incluye al Otro ante el cual, hasta ahora, se había construido el discurso. Björk se dirige a toda la humanidad, en la cual, por fin, se siente incluida

—este no es el caso, como mínimo, hasta el último tramo de *Medúlla*, el álbum anterior (2004)—, y, por lo tanto, este es el pronombre adecuado.

No obstante, es quizás inevitable, o como mínimo productivo desde el punto de vista estético, recurrir a la representación de la identidad en singular. En este sentido, es muy significativo que en la última canción del disco intervenga una voz que representa, tal como indica el libreto, el personaje de “the conscience”, y que este personaje sea cantado, precisamente, por Antony, cantante del grupo Antony and the Johnsons. Antony se considera transexual y canta con una voz de falsete que es difícil identificar con un género determinado. Indirectamente, pues, el *we* de Björk no es masculino ni femenino, sino una suma de ambos.



Imagen 14. Fotografía incluida en la caja promocional del álbum *Volta*.

Volta también deconstruye el otro elemento del binomio, el del “exotismo” de la referencia. Es cierto, tal como hemos comentado, que los elementos “étnicos” se utilizan para evocar la relación del hombre con el planeta, ya sea mediante la Tierra

habitada por el hombre —las secciones de viento, o las texturas sonoras de fondo— o del hombre que lucha por dominarla —las secciones rítmicas, a veces asumidas parcialmente por el octeto de viento—. Pero, sin embargo, en los dos casos en los que esta relación es evocada de manera más pura, la referencia se hace sin recorrer en absoluto a estos elementos. En *Pneumonia*, donde, indirectamente, se presenta una Tierra echada a perder por la acción humana, la voz de Björk progresa sobre acordes arpegiados de la sección de viento sin ningún rastro de percusión; en *Declare Independence*, una llamada metafórica a la descolonización, son los ritmos electrónicos de Mark Bell los que instan al interlocutor a movilizarse y relacionarse de un modo directo y genuino con el entorno. No se puede negar que el valor que transmiten los elementos “étnicos” o “exóticos” de *Volta* es la relación de la humanidad con el planeta que lo acoge, y que por lo tanto se enclavan en un marco de pensamiento orientalista o etnocéntrico, pero también es verdad que la autora es consciente de ello, y que ofrece a su público suficientes elementos para que se posicione críticamente ante este tipo de mirada.

Conclusiones

Es interesante constatar que a pesar de que las referencias orientales que hemos identificado en la obra de Björk son sólo seis, la progresión que dibujan coinciden con la de su producción en general. No obstante, más que el peso específico de Asia Oriental, esta coincidencia debe de señalar la coherencia del conjunto de su producción, y del trabajo en equipo al que hemos hecho referencia en la introducción de este trabajo.

En cuanto a los valores que las referencias asocian con Asia Oriental —sensualidad, alteridad, etnicidad—, es evidente que la cantante no pasa de reproducir estereotipos que la cultura occidental ha fabricado en los dos últimos siglos. Incluso en la

última de las referencias, que aparece en un disco como *Volta*, que intenta superar la dicotomía entre el Yo y el Otro para postular un Nosotros que el proceso de globalización hace cada vez más urgente construir.

Es al considerar el modo en que cada una de estas referencias encaja dentro del discurso de Björk y cobra sentido cuando podemos apreciar plenamente la evolución de la actitud de la cantante en relación con Asia Oriental como referente artístico. Es curioso comprobar cómo Björk resume, en el transcurso de quince años de carrera en solitario, el camino que los países occidentales han tardado más de un siglo al recorrer: el Otro oriental es primero un objeto, ya sea de deseo, de conquista o de colonización; a continuación, pasa a constituirse en un sujeto alternativo, autónomo, que resulta, por lo tanto, amenazador; finalmente, el Otro empieza a desintegrarse dentro de una nueva estructura, la del Nosotros de la comunidad global. Y si podemos criticar a la artista porque, al fin y al cabo, no ha sido capaz de superar la visión etnocentrista que impregna nuestro ámbito cultural, es necesario, al mismo tiempo, reconocerle el mérito de ser consciente de que nunca es posible hablar de uno mismo sin tener presente la existencia del Otro.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1984) “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*. París: Éditions du Seuil, pp. 61-67.
- Bauman, Zigmunt (2007) *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Beauvoir, Simone de (2000-2001) *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- Björk (2007) *Volta*. Reino Unido: Wellhart / One Little Indian.
- Björk (2005) *Drawing Restraing 9*. Reino Unido: Wellhart / One Little Indian.

- Björk (2004) *Medúlla*. Reino Unido: Wellhart / One Little Indian.
- Björk (2003) *Inside Björk*. Reino Unido: Wellhart / One Little Indian.
- Björk (2002) *Volumen II*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian.
- Björk (2001a) *Vespertine*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian.
- Björk (2001b) *Selmasongs*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian.
- Björk (1997) *Homogenic*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian.
- Björk (1995a) *Post*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian.
- Björk (1995b) *Isobel*. Reino Unido: Björk Overseas / One Little Indian (n. cat. 172tp7cd).
- Björk (1993) *Debut*. Reino Unido: Bapsi / One Little Indian.
- Bornay, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Derrida, Jacques (1998) *Adiós a Emanuel Lévinas; Palabra de acogida*. Madrid: Trotta.
- Dijkstra, Bram (1996) *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Franz, Marie-Louise von (2002) “El proceso de individuación”, en Carl. G. Jung *et. al.*, *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, pp. 157-228.
- <http://unit.bjork.com/> [Consultado el 15 de octubre de 2008].

- Irigaray, Luce (1985) *Mirror of the Other Woman*. Nueva York: Cornell University Press.
- Jameson, Frederic; Miyoshi Masao, eds. (1998) *The Cultures of Globalization*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Lewis, Reina (1996) *Gendering Orientalism. Race, Feminity and Representation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mas López, Jordi (en prensa a) “La boca, espai íntim a *Vespertine*, de Björk”, en Isabel Clúa y Pau Pitarch, eds., *Cuerpos que cuentan*. Barcelona: EdiUoc.
- Mas López, Jordi (en prensa b) “La madre heroica de *Vespertine*, de Björk”, en: Belén González Morales, Carol París, José Valdés (eds.) *I Congreso Internacional Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Morley, David; Robins, Kevin (1995) *Spaces of Identity Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London: Routledge.
- Rosenstad Svitt, Ole (2007) “Björk, cronología emocional”. *ClubCultura* (18), pp. 56-60.
- Said, Edward W. (1978) *Orientalism*. Nova York: Pantheon Books.
- Singh, Talvin (1998) *Ok*. Reino Unido: Island Records.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, en Ranaji Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, eds., *Selected Subaltern Studies*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 3-32.
- Torras, Meri (2006) “Corpus de lecturas”, en Meri Torras, ed., *Corporizar el pensamiento. Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*. Pontevedra: Mirabel Editorial.

Valiño, Xavier (2007). “Björk, trece lunas”. *Artes Hoy. Revista digital de las artes* (23). URL:

<http://www.arteshoy.com/mus20070705-1.html>. [Consultado el 15 de octubre de 2008].

Woolf, Virginia (1979) “Professions for Women”, en Virginia Woolf, *On Women and Writing*. Londres: The Women’s Press, pp. 57-63.